

The sublime, or the exposable

Dario Cecchi

dario.cecchi@uniroma1.it

The paper reconsiders the possibility of understanding the art of avant-garde in the light of the sublime, as argued by Jean-François Lyotard in his famous critical essay on Barnett Newman's artwork *Vir Heroicus Sublimis*. According to the paper, the scope of a 'sublime art' of the avant-garde is larger than the reference to a single artist or movement, and entails the possibility of comprehending the reflective stance of modernism as a critique, performed by art, of the conditions of possibility of exposition as a gesture that is relevant not only to the art world but to experience at large. The sublime art brings this critique to its extreme consequences as far as it explores the boundaries of exposition with regard to the world image supplied by the media system. This sublime directory of the avant-garde was inaugurated by Marcel Duchamp as he introduced the practice of the ready-media in the art system. However, it enjoyed a long-lasting success thereafter.

Keywords: Sublime; Avant-garde; Exposition; Lyotard.

Il sublime, o dell'esponibile

Dario Cecchi

dario.cecchi@uniroma1.it

1. È possibile un'arte sublime?

Il presente articolo si propone di riconsiderare la scelta di Jean-François Lyotard di pensare il sublime non come una categoria dell'estetica della natura, secondo una tradizione filosofica ben consolidata a partire da Kant, bensì come una categoria dell'estetica dell'arte e in particolare dell'arte delle avanguardie. La scelta di Lyotard è stata ripetutamente criticata¹, usando un argomento facilmente desumibile da una lettura alla lettera della *Critica della facoltà di giudizio*: al sublime sono appropriati solo gli oggetti naturali, in quanto un sublime prodotto intenzionalmente potrebbe apparire artificioso, data la natura mista di questo sentimento, che mescola insieme “commozione” (*Erschütterung*) e “rispetto” (*Achtung*). Basta tuttavia la semplice lettura dell'Analitica del sublime per rendersi conto che lo stesso Kant non limita questa categoria alla natura: le Piramidi e la Basilica Vaticana sono riportati come esempi di sublime. Sembrerebbe piuttosto che il sublime richieda una certa naturalezza, da intendersi più precisamente come un'immediatezza nella disposizione dello spettatore: è quest'ultimo che, guardando all'oggetto sublime, non deve considerarlo, se è il caso, per il fatto di essere una creazione umana, ma semplicemente per il suo imporsi a un'immaginazione, la quale stenta a sostenerne la grandezza e la violenza sui sensi. Se lo spettatore delle Piramidi si mettesse a considerare la complessità del lavoro ingegneristico, il sentimento sublime scomparirebbe e farebbe spazio a un atteggiamento puramente razionale e calcolatore.

¹ Cfr. P. Crowther, *The Kantian Sublime, the Avant-Garde, and the Post-Modern. A Critique of Lyotard*, in “New Formations”, I, 1989, pp. 67–75; e J. Rancière, *Il disagio dell'estetica* (2004), tr. it di P. Godani, ETS, Pisa 2009.

L'immediatezza dell'atteggiamento che abbiamo di fronte a un oggetto sublime può essere perfino vista come un analogo della naturalezza richiesta all'artista di genio nella creazione della sua opera: l'opera d'arte appare come se fosse una cosa naturale e suscita piacere per la sua bellezza, pur essendo il prodotto di un fare intenzionale. Per giustificare il proprio piacere e il proprio giudizio sull'opera, il soggetto si può appellare solo all'esistenza di una "idea estetica": «quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza però che un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa esserle adeguato»². Il precetto dell'arte come natura non porta l'estetica kantiana verso una posizione classicheggiante a favore dell'imitazione della natura come principio dell'arte. Riprendendo l'analogia dell'arte con la natura, Kant ne sta al contrario modificando il senso in direzione di una comprensione non della materia appropriata alla creazione artistica, bensì della modalità di produzione e ricezione dell'arte. Quasi a voler istituire un parallelo costante con la teoria dell'arte bella, che costituisce il pensiero originale di Kant sull'arte, Lyotard afferma a proposito della possibilità di un'arte sublime: «L'arte non imita la natura, crea un mondo a parte, *eine Zwischenwelt* dirà Paul Klee, *eine Nebenwelt* potremmo anche dire, dove il mostruoso e l'informe hanno i loro diritti perché possono essere sublimi»³.

Si potrebbe dire che l'arte bella e l'arte sublime danno luogo a due versioni di mondo diverse. Lo spettatore di un'opera dell'arte bella deve percepire quest'ultima come se fosse una libera produzione di forme analoghe a quelle naturali. Dal canto suo lo spettatore di un'opera dell'arte sublime deve percepire quest'ultima, nella sua terribile maestosità, come se fosse una manifestazione spontanea di una natura che non appare più favorevole, bensì avversa alla vita umana. Ma si tratta pur sempre di apparenze: altrimenti, per esprimerci con una metafora contemporanea, non vedrebbe nient'altro che un luna park di attrazioni elettrizzanti e grottesche. Come ricorda molto opportunamente Lyotard,

Il sentimento del bello è invece per Kant un piacere suscitato da un'armonia sospesa tra la funzione delle immagini e quella dei concetti in presenza di un oggetto d'arte o di natura. E

² I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), tr. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, § 49, p. 149.

³ J.-F. Lyotard, *Il sublime e l'avanguardia* (1984), tr. it. di E. Grazioli in *Università. Dicembre 1999*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. XIII.

quello del sublime è ancora più indeterminato: un piacere mescolato alla pena, un piacere che viene dalla pena. In presenza di un oggetto grande, il deserto, una montagna, una piramide, o molto potente, una tempesta sull'oceano, l'eruzione di un vulcano, si risveglia l'idea di un assoluto che può solo essere pensato e deve rimanere senza intuizione sensibile, come un'Idea della ragione⁴.

Riassumendo, si può dire che, mentre un'opera d'arte bella asseconda la libera riflessione dello spettatore e la nutre di un materiale all'apparenza inesauribile, l'opera d'arte sublime comporta uno sforzo di esibizione di un'idea indeterminata della ragione, ottenuto per mezzo di uno scuotimento penoso ma tonificante dei sensi. L'opera d'arte bella ha per effetto la "vivificazione" (*Belebung*) delle facoltà dell'animo, ossia un incremento di attività in atto o potenziale. L'opera d'arte sublime avrebbe invece per effetto un'elevazione dello spirito, che passa però attraverso una disposizione d'animo letteralmente patetica, del tutto inappropriata all'esibizione di forme, anche qualora tale atto volesse essere un'occasione di riflessione. Questa duplicazione dell'arte tra un'arte bella, solidale con la ricchezza e la vivacità delle forme naturali, e un'arte sublime, che vede invece nella natura un elemento ostile, un impedimento allo scorrere della vita umana, continua a produrre effetti anche quando è in gioco un'arte d'avanguardia.

2. Due generi di avanguardia

Come abbiamo appena visto, nella teorizzazione di un'arte del sublime ne va dell'individuazione di una linea alternativa di avanguardia artistica. Potremmo dire che ci sono due avanguardie, una orientata alla riformulazione del concetto di arte bella e l'altra orientata all'istituzione di un'arte sublime. Un primo modo di distinguere tra queste due linee ci può venire da una riflessione sull'evoluzione del concetto di astrazione. Come sostiene Lyotard, ci sono due tipi di astrazione⁵. L'astrazione *à la* Kandinsky, ma anche *à la* Mondrian, prediletta da un filosofo come Kojève⁶, porta agli estremi il rapporto dell'arte con la forma naturale. In alcune serie di dipinti di Mondrian

⁴ *Ivi*, p. XIV.

⁵ Cfr. Id., *Su due generi di astrazione*, in *Rapsodia estetica. Scritti su arte, musica e media (1972-1993)*, tr. it. di D. Cecchi, Angelo Guerini, Milano 2015, pp. 113-116.

⁶ Cfr. A. Kojève, *Kandinsky* (2002), a cura di M. Filoni, tr. it. di M. Filoni e A. Gnoli, Quodlibet, Macerata 2005. Nel saggio sull'astrazione Lyotard cita esplicitamente le posizioni di Kojève, criticandole.

la cosa appare evidente: le forme geometriche sono il risultato di un processo di emancipazione della forma artistica dall'obbligo di raffigurare l'oggetto naturale, ad esempio un albero. A mano a mano che la serie si sviluppa, l'immagine diventa una schematizzazione sempre più rarefatta dell'oggetto, fino a far scomparire del tutto la traccia del modello naturale. A quel punto ci si può chiedere se l'immagine sia ancora una figura dell'oggetto, o se la figurazione abbia completamente lasciato il posto al libero gioco dell'immaginazione con l'intelletto, vale a dire a un'esibizione dello schematismo dell'immaginazione, messo a lavoro non per uno scopo determinato, come potrebbe essere conoscere la specie di quello specifico albero, bensì per esplorare una classe ancora indeterminata di scopi possibili⁷. Molti quadri di Kandinsky non sono riconducibili a un processo di scomposizione di un oggetto determinato, com'era invece nel caso della serie di dipinti di Mondrian, che si allontanano progressivamente dall'immagine dell'albero. Qui è l'immaginazione che compone liberamente linee, forme e colori: i diversi elementi possono essere tra loro eterogenei; il valore dell'immagine non è dato dal fatto che essa raffigura, anche indirettamente, un oggetto, ma dal fatto di esibire un esemplare e originale esercizio di schematismo senza concetto o "libero schematismo", come lo definisce Emilio Garroni.

Il fatto che l'oggetto scompaia progressivamente dall'immagine potrebbe dare adito all'idea che si tratta di un'esperienza del sublime. In effetti, però, nell'arte astratta di un Mondrian o di un Kandinsky la progressiva scomparsa della figurazione si regge comunque sul principio di una conformità a scopi senza scopo delle facoltà conoscitive (immaginazione e intelletto) con l'oggetto rappresentato, per quanto quest'ultimo possa apparire indeterminato. In altre parole, l'astrattismo di Mondrian e di Kandinsky, sebbene revochi qualsiasi impegno figurativo dell'arte, non mette in discussione il carattere di anticipazione di un'esperienza possibile, che l'arte bella esibisce esemplarmente. Se c'è del sublime in questo, si trova tutto dalla parte di una disposizione privata dello spettatore, che non dovrebbe tuttavia influire sul modo di giudicare l'opera. Ma non dobbiamo confondere lo schematizzare senza concetto qui in

⁷ Per questa interpretazione del libero gioco come "libero schematismo" cfr. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005. Per la sua applicazione al campo dell'arte, in particolare dell'arte contemporanea, cfr. S. Velotti, *La filosofia e le arti*, Laterza, Roma-Bari 2012.

gioco con il requisito dell'assenza di forma che è proprio dell'oggetto sublime. A rigore di logica non può esistere un oggetto, ma nemmeno un'immagine, senza forma: è nella natura stessa della percezione il fatto di associare una forma all'oggetto percepito. Il sublime, scrive Kant, «al contrario, è da trovare anche in un oggetto privo di forma, purché sia rappresentata in esso, o occasionata da esso, la illimitatezza e però vi sia aggiunta nel pensiero la totalità»⁸. Si potrebbe anzi ipotizzare che è proprio il fatto che alla rappresentazione dell'oggetto si aggiunge l'atto di pensare la "totalità", cioè un'idea indeterminata della ragione, a far sì che l'oggetto sublime sia avvertito come informe, cioè inadeguato a esibire una simile idea nel sensibile. Nel leggere l'Analitica del sublime, Lyotard insiste molto sul carattere "surrettizio" del sublime in Kant: il sentimento del sublime è una forma di "surrezione" (*Subreption*) nel senso giuridico del termine, in quanto presuppone che un termine, il sensibile, si presenti abusivamente con le vesti e nelle funzioni dell'altro, l'ideale⁹. Sublime è il mare in tempesta che sembra scatenarsi sugli esseri umani quasi come una furia divina. L'abbandono della figurazione da parte di Mondrian o di Kandinsky non ha niente di questo carattere surrettizio. Il primo tipo di astrazione resta pertanto interno al progetto dell'arte bella, così come la concepisce Kant, anche se ne amplia l'orizzonte e ne riformula i programmi. Si potrebbe anzi dire che l'emancipazione dall'obbligo della figurazione facilita per certi versi l'espressione di un'arte bella, in quanto ne svincola la bellezza dal fatto di coincidere con l'aspetto, spesso piacevole per i sensi ma fonte di disturbo per la riflessione, di un oggetto naturale riconoscibile: guardando un quadro astratto di Kandinsky, insomma, non si corre il rischio di farne coincidere il valore artistico con la maestria nel raffigurare un grappolo d'uva, al punto che gli uccelli tentano invano di beccarne gli acini.

È il secondo tipo d'astrazione a essere più prossimo all'idea di un'arte sublime. Qui l'accento non cade più sul grado di referenzialità dell'immagine, ma sul trattamento della stessa materia pittorica: è questa a costituire la natura ostile da cui insorge per contrasto il sentimento del sublime. È ad esempio la *texture* del colore che, con l'introduzione della tecnica del *dripping*, diventa un elemento costitutivo dell'immagine, rendendo così significativa la congiunzione di espressione e astrazione

⁸ I. Kant, cit., p. 80, § 23.

⁹ Cfr. J.-F. Lyotard, *Lezioni sull'Analitica del sublime* (1991), tr. it. di A. Branca, Mimesis, Milano 2021. *Itinera*, N. 21, 2021

nell'opera di Jackson Pollock. Qui il pathos perfino doloroso¹⁰ che è impresso nell'atto di colorare la tela non esprime più un processo di defigurazione dell'immagine, ma si carica, quasi in un senso fisico, di una valenza espressiva¹¹. L'immagine non è qui anticipazione di una conoscenza possibile, ma medium di una disposizione morale. Come scrive Lyotard, parlando non di Pollock ma di Barnett Newman, e tuttavia teorizzando in senso ampio la possibilità di un'arte sublime delle avanguardie: «L'opera non si piega a modelli, cerca di presentare il fatto che esiste dell'impresentabile; non imita la natura, è un artefatto, un simulacro»¹². Nell'espressionismo astratto di Pollock non ne va dell'esibizione esemplare di un concetto indeterminato dell'intelletto, bensì dell'esibizione indiretta, più precisamente negativa, di un'idea, ugualmente indeterminata, della ragione. Tale esibizione è solamente negativa perché in linea di principio un'idea della ragione, in quanto è assolutamente oltre tutto ciò che è sensibile, non può essere adeguatamente rappresentata da un'immagine. Ne consegue che lo stesso uso di una materia espressiva, come il colore nel caso di Pollock, contenga un elemento di contrarietà rispetto al contenuto espresso, vale a dire all'idea sovrasensibile. Ciò comporta uno scompaginamento nei rapporti tra le facoltà dell'animo: l'immaginazione non può qui avviare un libero gioco del suo schematismo, come fa con l'intelletto nel caso del bello, in vista dell'esibizione di un concetto indeterminato, o detto altrimenti dell'anticipazione di un'esperienza possibile. L'immaginazione si trova in uno stato di tensione rispetto alla ragione, perché nessuna immagine si rivela adeguata a esibire la totalità di un'idea, che può mostrare solo negativamente, ne può cioè mostrare l'assenza, provocando così un sentimento di commozione – o di “agitazione”, come scrive Lyotard – nello spettatore:

Ma questa pena a sua volta genera un piacere, e un piacere doppio: l'impotenza dell'immaginazione attesta a contrario il suo tentativo di fare vedere anche ciò che non può esserlo, e che così facendo mira ad armonizzare il suo oggetto con quella della ragione; e, d'altra parte, l'insufficienza delle immagini è un segno negativo dell'immensità del potere delle Idee. Questo sregolamento delle facoltà tra loro dà luogo all'estrema tensione

¹⁰ Com'è noto, ad esempio, tanto il greco *pathos* quanto il tedesco *Leiden* tengono insieme il significato di dolore e quello di passione.

¹¹ Sul concetto di figura cfr. Id., *Discorso, figura* (1971), tr. it. F. Mazzini, Mimesis, Milano 2008.

¹² Id., *Il sublime e l'avanguardia*, cit., p. XVII.

(l'agitazione, dice Kant) che caratterizza il pathos del sublime, invece del calmo sentimento del bello¹³.

In questa prospettiva guardare un'opera d'arte astratta richiede che ci si concentri sulla materialità e sulla modalità espressiva del suo medium o dei suoi media: è qui, infatti, che si può sentire la tensione tra "l'insufficienza delle immagini" e solo in questo modo si può sentire lo "sregolamento" dell'immaginazione messa in rapporto con la ragione. Vista così, l'arte sublime rischia però di tradursi in una forma niente affatto libera di esposizione di mezzi, caratteri e gradi dell'affettività umana: quasi una sorta di tavola delle passioni, più adatti al lavoro di un retore che a quello di un artista, o almeno di un artista come quello concepito dall'estetica moderna, la cui creatività resta libera da compiti come suscitare le passioni o muovere gli affetti del pubblico verso questo o quell'oggetto. Dobbiamo capire pertanto in che senso un'arte del sublime, quale ci sembra essere attestata in opere come quelle di Jackson Pollock, possa essere, per intendersi, un'arte autonoma del genio e non un artificio al servizio della retorica – oppure di qualche macchina della propaganda o dell'ideologia. Dobbiamo in effetti concepire l'artista sublime come una sorta di retore liberato, il quale non tiene più conto della tenuta morale del suo pubblico e lo sottopone invece a una scarica di choc non misurati alla sua capacità di reazione, ma al contrario intenzionalmente smisurati, ovvero commisurati a un compito ineseguibile: la messa in immagine di una disposizione morale che trovi un'espressione adeguata in un medium artificiale. L'eroe eponimo di tale impresa sublime sembra essere Marcel Duchamp.

3. Dell'inesponibile

Il secondo tipo di astrazione non si limita a presentare forme pure alla percezione: si potrebbe dire che ad esse si associa la traccia di un carattere solo abbozzato – Kant avrebbe potuto parlare di "moralità" (*Sittlichkeit*). Il sublime comporta infatti l'esibizione, sia pure solo negativa, di un'idea della ragione, che resta tuttavia indeterminata: l'opera d'arte non esprime in quanto tale l'idea di libertà, di eternità o un'altra idea, ma si limita a evocare genericamente la "destinazione sovrasensibile"

¹³ *Ivi*, p. XIV.

(*übersinnliche Bestimmung*) dell'umanità. In altre parole, essa deve far sentire che già nel sensibile si fonda un rimando a una costituzione non esclusivamente materiale dell'essere umano, dal momento che il semplice sentire implica un riferimento tanto ai sensi quanto alle idee e ai concetti che possono essere evocati dal sentimento. Lo sfondo trascendentale entro cui si colloca il sublime prefigura una tensione etica. La natura paradossale di questo sentimento non fa altro che rafforzare tale tensione: Il sovrasensibile è indicato qui come una vera e propria "destinazione" (*Bestimmung*) e non come un semplice "sostrato" (*Substrat*) sovrasensibile dell'umanità, ma al tempo stesso la sua esibizione come idea, oltre a essere negativa, deve restare "indeterminata" (*unbestimmt*). La tensione etica qui evocata è in fondo la stessa dialettica tra determinato e indeterminato, vista sotto il profilo non dell'esperienza del mondo¹⁴, ma dei modi e delle forme dell'essere umano nel mondo.

La distinzione tra bello e sublime, trasposta sul piano dell'arte, non rinvia tanto a due diverse estetiche della natura, come sembra sostenere a volte Lyotard parlando di una natura che è *beaucoup trop* e di un'altra natura che è *presque rien*, quanto a due diversi modi di praticare l'esibizione indiretta della condizione trascendentale e dell'esperienza. A ben vedere, teorizzare due estetiche della natura equivarrebbe a sostenere la possibilità di concepire due mondi alternativi. Il punto è invece che, nel fare esperienza delle cose e nel provare in tale esperienza un sentimento di piacere o dispiacere, il soggetto può spostare la sua attenzione dalla forma dell'oggetto in quanto tale alla pura e semplice mediazione con il mondo, che i sensi offrono non solo alla sua percezione ma anche alla sua riflessione. Nel sublime il soggetto sente l'intrinseca limitatezza di tale mediazione sensibile, e perciò finita, rispetto alla sua capacità di pensare l'infinito, oltre i limiti dell'esperienza; e tuttavia egli sente anche l'impossibilità di separare completamente la sua riflessione da un simile aggancio al sensibile. Il sublime mette in rilievo il carattere precipuamente umano di un'esperienza tesa dal sensibile al sovrasensibile, nella misura in cui mostra l'irrappresentabilità e insieme l'imprescindibilità di tale destinazione sovrasensibile.

¹⁴ Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986; e Id., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Castelvecchi, Roma 2020.

Da un lato l'arte bella è la produzione di idee estetiche che, come suggerisce Stefano Velotti¹⁵, estende il terreno di ciò che è pensabile e fornisce così i mezzi e le forme sensibili di possibili esibizioni, o "ipotiposi", simboliche di idee della ragione. In altre parole, l'arte bella predispone immagini capaci di dare corpo alle metafore che configurano il senso dell'esperienza. Dall'altro lato l'arte sublime ha a che fare con immagini sensibili, le quali sono però in linea di principio inadeguate a esibire idee sovrasensibili: l'opera d'arte è qui *presentazione dell'impresentabile*, per esprimersi con le parole di Lyotard. In questo movimento di negazione c'è comunque un elemento positivo. Nel sublime l'immagine, proprio perché rimanda solo negativamente al suo contenuto ideale, è "simulacro" e "artificio", come afferma il filosofo francese. Ma ciò vuol dire che qui è possibile apprezzare la medialità dell'opera. L'opera d'arte sublime è pura espressività senza un carattere determinato. L'arte sublime interpreta così la piega riflessiva tipica dell'arte modernista: si potrebbe parlare del necessario supplemento estetico di quel movimento che Louis Marin a proposito dell'opera *Gran Cairo* di Frank Stella definisce con il linguaggio della semiotica come lo spostamento dell'asse transitivo, la trasparenza dell'immagine, sull'asse riflessivo, l'opacità dell'immagine¹⁶. Questo supplemento è necessario perché mette in rilievo un aspetto assente nell'analisi dell'opera come apparato enunciativo: l'importanza del supporto materiale dell'opera, vista la sua disponibilità ad avviare processi creativi originali. L'opera sublime riflette sulle *condizioni di esponibilità dell'arte* in genere. In altre parole, l'arte sublime non lavora su ciò che l'opera dà da pensare, ma sui limiti di quest'ultima come medium che, come tale, si sdoppia in una forma sensibile e in un contenuto "più-che-sensibile": è il sentimento che proviamo nel sentire un tono, la consistenza di una *texture* o un altro elemento materiale dell'opera come qualcosa di non meramente empirico. L'arte sublime si interroga pertanto su cosa significa per l'arte in genere esibire un concetto o un'idea, ancorché indeterminati, tramite un'immagine o un medium sensibile in genere.

¹⁵ S. Velotti, cit.; Velotti si riferisce ovviamente al concetto di ipotiposi simbolica proposto da Kant nel § 59 della terza *Critica*. Sull'interpretazione dell'ipotiposi simbolica come metafora cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), tr. it. di M.V. Serra Hansberg, il Mulino, Bologna 1969.

¹⁶ Cfr. L. Marin, *Della rappresentazione* (1994), tr. it. di L. Corrain, Mimesis, Milano 2014.

Qual è la data d'inizio di questa linea dell'avanguardia? Nel 1913 Marcel Duchamp realizza a New York il suo primo ready-made, *Bicycle Wheel* (*Ruota di bicicletta*). L'artista prende una comune ruota di bicicletta e la monta su uno sgabello. Il primo ready-made puro, *Bottle Rack* (*Lo scolabottiglie*), in cui non è rilevabile alcun intervento di manipolazione da parte dell'artista, è del 1914. In polemica con "l'arte retinica" e i suoi valori estetici ormai usurati Duchamp espone un oggetto qualsiasi e lo battezza come arte. L'arte va nella direzione di rompere non solo con l'estetica tradizionale, ma con ogni forma di bellezza sospetta di complicità con un buon gusto rassicurante per il pubblico: il ready-made promuove quasi un'anti-estetica in nome di un'etica della resistenza al kitsch¹⁷. Si potrebbe anche dire che all'interno di un'estetica minima l'arte si ritaglia un proprio spazio etico, in cui il rapporto con il mondo è posto sotto il segno del limite: l'opera non produce effetti sul mondo, non stimola passioni politiche o sentimenti morali, ma è l'occasione per riflettere sull'atto di esporre oggetti, che in quanto tale è alla base del gioco di attrazioni e influenze sull'animo di chi guarda. Walter Benjamin propone un argomento analogo a proposito del movimento dadaista nel suo complesso¹⁸.

Con l'invenzione del ready-made Duchamp dà origine a una nuova linea trascendentale dell'arte. Questa tesi è stata già sostenuta da Thierry De Duve, il quale sottolinea però la sostituzione del bello come criterio del giudizio di gusto con l'arte in quanto tale: la dinamica intersoggettiva del giudizio, che in Kant rimanda all'ideale di un accordo universale su un sentimento che si dà solo su oggetti singoli, diventa in De Duve il punto di partenza per una continua ridefinizione dell'arte¹⁹. De Duve sostiene perciò non lo spostamento dal bello al sublime, ma la sostituzione modernista del concetto classico di bellezza con una nuova idea di arte, che sarà compito delle avanguardie riempire di senso, identificando ad esempio la «regola del gusto» con un'attribuzione di valore a tutto ciò che è portatore di innovazione. La linea sublime insiste invece sul fatto che la piega riflessiva assunta dall'arte delle avanguardie

¹⁷ Cfr. C. Tomkins, *Marcel Duchamp. The Afternoon Interviews*, Badlands Unlimited, Brooklyn (NY) 2013.

¹⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935), a cura di F. Desideri e M. Montanelli, tr. it. di M. Baldi, M. Montanelli e M. Palma, Donzelli, Roma 2019, p. 169.

¹⁹ Cfr. T. De Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris 1989; e Id., *Aesthetics at Large. Vol. 1: Art, Ethics, Politics*, The University of Chicago Press, Chicago 2019.

rimanda al carattere problematico e inadeguato di ogni rappresentazione del mondo offerta dall'opera. È in seno a una società capitalista, fondata sul continuo ampliamento del mercato e del consumo, che si va a inserire questo nuovo modo di concepire l'arte come critica dell'esistente. Scrive Lyotard: «C'è del sublime nell'economia capitalista. Essa non è accademica, non è fisiocratica, non ammette nessuna natura. È, in un certo senso, un'economia regolata su un'Idea, la ricchezza o la potenza infinite. Non riesce a presentare nessun esempio nella realtà che verifichi questa Idea»²⁰. Secondo una lettura del ready-made come opera sublime questa linea dell'arte non si limita a interrogarsi sul proprio statuto, divenuto problematico, ma provoca lo spettatore ad avvertire la non-innocenza dell'atto di esporre qualcosa in un'epoca in cui la pubblicità fa di ogni immagine la promozione di uno stile di vita. Esponendo ciò che non potrebbe essere esposto secondo canoni estetici tradizionali, l'artista esibisce l'irrappresentabilità di un mondo reso infinitamente molteplice non dalla profusione di forme della natura, ma dall'invasione di immagini commerciali. L'occasione per provare un sentimento sublime non è data più dalla natura, ma da un artificio tecnologico: è di fronte a questo stato di cose che l'artista si interroga sui limiti dell'esponibilità attraverso la propria opera.

L'opera d'arte si inserisce nel dispositivo libidinale dell'immagine e la cortocircuita: la sua critica non è una semplice negazione del potere seduttivo dell'immagine che espone il mondo come un oggetto da consumare, ma è l'esibizione dei limiti di tale esposizione nella misura in cui sottintende un progetto di esponibilità totale²¹. La mossa di Duchamp è radicale: il ready-made sostituisce il gesto creativo con un atto di esposizione pura del già esistente. Ma questa linea è stata continuamente ripresa e riformulata dall'arte successiva: si trova nell'esposizione dell'abietto come merce di consumo nella *Merda d'artista* di Piero Manzoni; nella riproduzione artistica del prodotto seriale in *Brillo Box* di Warhol; ovviamente nella ricerca della sproporzione del supporto in *Vir Heroicus Sublimis* di Barnett Newman, o nella disarticolazione del medium pittorico in Jackson Pollock; ma anche in *Senza titolo (12 cavalli)* di Jannis

²⁰ J.-F. Lyotard, *Il sublime e l'avanguardia*, cit., p. XXI; cfr. anche Id., *I trasformatori Duchamp. Studi su Marcel Duchamp* (1977), tr. it. di E. Grazioli, Hestia, Cernusco 1992.

²¹ Cfr. J.-F. Lyotard, *Rapsodia estetica*, cit., in part. *Abbozzo di un'economica dell'iperrealismo*, pp. 63-70, e *Dispositivo tecnico globale dell'arte. Epoché della comunicazione*, pp. 103-112.

Kounellis; e la lista potrebbe continuare a lungo. Ogni volta che un'opera mette in questione i confini di ciò che può essere esposto all'interno del perimetro dell'arte, essa mette alla prova i limiti che il sentire comune assegna all'esposizione del mondo in immagine.